HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Elsheimer

Elsheimer und seine Frau Basel

Copyright 1920 by Hugo Schmidt München
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten

Wilhelm von Bode Hugo Schmidt

759.3
El76L

Adam Elsheimer

der römische Maler
deutscher Nation

Mit 59 Abbildungen
eingeleitet und ausgewählt
von

Dr. Wilhelm von Bode

Hugo Schmidt Verlag München

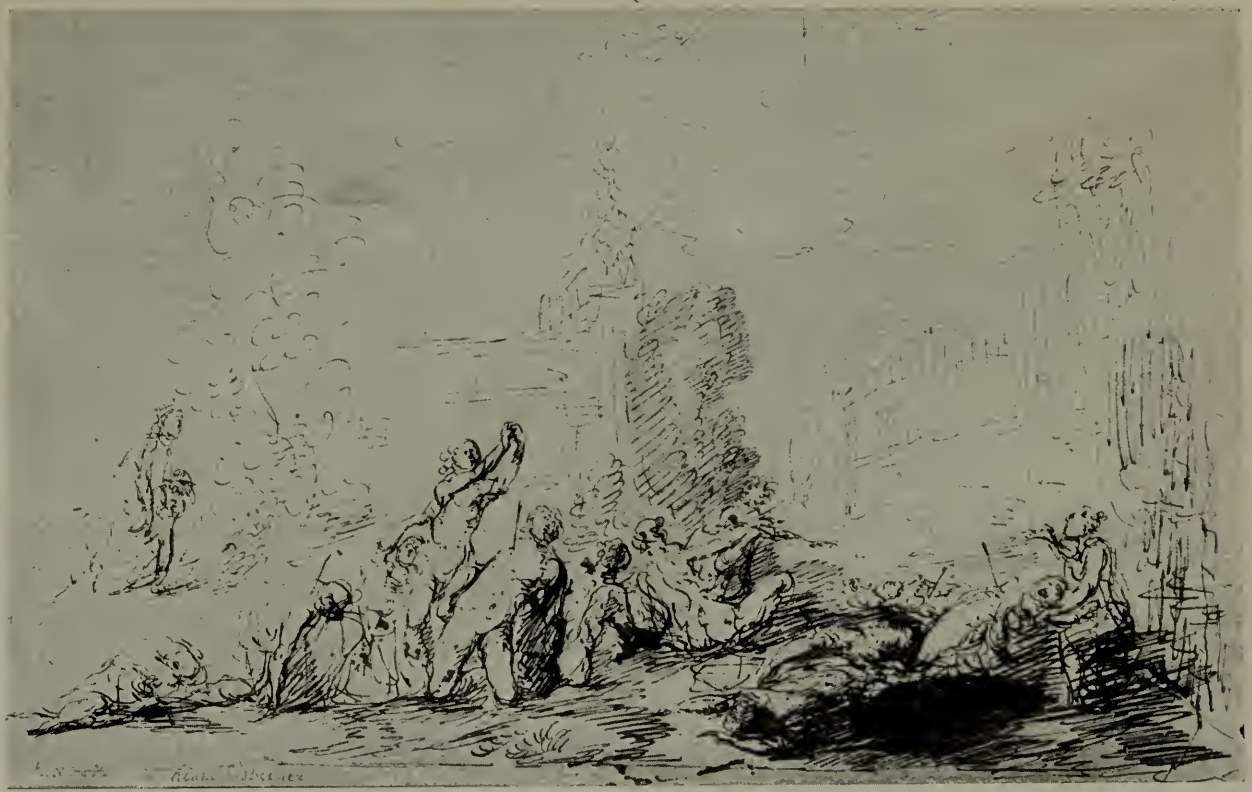
Türke und Römer Berlin

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Blick auf die Campagna Frankfurt a. M.

Die neueste Richtung unserer Kunst sucht das Große, Einfache, Typische. Sie will im Großen sich auswirken, für das Kleine und Feine hat sie keinen Sinn. Ähnliche Ziele setzte sich, trotz allem künstlerischen Abstand, auch der Barock; aber er ließ neben dem Großen und Gewaltigen auch das Kleine, das Zarte gelten. Ja, die Kleinkunst, die Kleinmalerei war im 17. Jahrhundert ganz besonders geachtet und geschätzt, selbst von den Künstlern, die im größten Stil dachten und in kolossalem Umfang schufen. Neben Rubens' Werken waren die miniaturartigen Bilder eines Jan Brueghel, eines Adriaen Brouwer u. a. allgemein bewundert; sie wurden bezahlt wie Kolossalgemälde von Rubens selbst. Dieser war dem Blumen-Brueghel eng befreundet, und Bilder von Brouwer suchte er für seine Sammlung zu erwerben, sooft und zu welchen Preisen immer sie ihm angeboten wurden. Italien hatte nichts Ähnliches an Werken der Feinmalerei aufzuweisen; sie lag den Italienern, ja den Romanen überhaupt fern, aber nichts desto weniger hatten sie dafür volltse Bewunderung. Schon zur Zeit des Lor-

Tanzende Nymphen (oder „Arkadisches Idyll“) Berlin



Der Tod der Niobiden

Darmstadt

enzo de'Medici trachteten die italienischen Sammler mit allen Mitteln nach dem Besitz von Bildern eines Jan van Eyck und Memling; und wie Karl V. nichts höher schätzte als die phantastischen Schöpfungen eines Hieronimus Bosch mit ihrem überreichen humoristischen Kleinkram, so begeisterte sein Urenkel Philipp IV. sich für Jan Brueghels saubere Landschaften und Blumensträuße, von denen Carlo Borromeo in Mailand eine ganze Sammlung besaß. Den Reiz der Intimität und Delikatesse der kleinen Landschaftsbilder eines Adam Elsheimer verstand ein Großmaler wie Rubens so sehr zu würdigen, daß er sie sammelte, ja sogar kopierte.

Um unsere Zeit, die sich für dekadente Kunst begeistert, dem Genuß wahrer, tiefempfundener Kunst wieder zuzuführen, sind die Werke dieses jung verstorbenen Freundes von Rubens, seines Genossen während seines mehrjährigen Aufenthalts in Rom, besonders geeignet. Sie sind es zumal für uns Deutsche, vor allem in unserer jetzigen verzweifelten Lage, weil sie uns einen Künstler kennen lehren, der in der Zeit eines Verfalls unseres Vaterlandes so tief fast, wie der von heute, gezwungen war, in das Ausland zu gehen, um sich als Künstler auszubilden, und dort als Künstler zu schaffen, und der dabei seine deutsche Art doch gewahrt, ja erst zu voller Reife und Reinheit entwickelt hat. Während Elsheimer bei seinen Zeitgenossen vollste Anerkennung und Bewunderung fand und nach verschiedenen Richtungen von starkem Einfluß auf die weitere Kunstentwicklung war, ist er heute einem größeren Publikum fast nur noch dem Namen nach bekannt.

Johannespredigt München

Dies hat seinen hauptsächlichen Grund darin, daß nur eine kleine Zahl von Gemälden des ganz jung verstorbenen Meisters auf uns gekommen ist und daß diese nur zum Teil und vereinzelt in größeren Museen sich befinden, wo sie infolge ihrer miniaturartigen Kleinheit nur zu leicht übersehen werden; vor allem sind mit den wenigen trefflichen Originalen weit mehr Kopien und fälschlich dem Künstler zugeschriebene Bilder vermischt, und seine trefflichen Zeichnungen und Radierungen sind selbst den Spezialforschern wenig bekannt und kritisch noch nicht gesichtet. Elsheimers Werke verdienen aber gerade in weitesten Kreisen beachtet zu werden. Um ihnen den Weg zum Herzen unseres Volkes wieder zu bahnen, hat sich die Verlagshandlung entschlossen, eine Publikation seiner Hauptwerke der Folge ihrer „Kunstbreviere" einzureihen.

Elsheimer (?) Judith — Dresden

Adam Elsheimer war es an der Wiege nicht gesungen, daß er schon als Jüngling ein Künstler von großem Ruf werden sollte. Er wurde 1578 zu Frankfurt als Sohn eines Schneiders geboren, der wahrscheinlich aus Elsheim in der Pfalz stammte. Der Vater scheint die Anlagen seines Knaben richtig

erkannt zu haben, da er ihn zum angesehensten Maler der Stadt, zu Philipp Uffenbach in die Lehre gab. Von ihm lernte der Jüngling das Handwerk, wurde er als Maler und Zeichner wie als Radierer notdürftig vorgebildet. Wirklich künstlerische Förderung, die er bei diesem wenig begabten Handlanger nicht finden konnte, erhielt er zuerst durch Werke der kleinen Kolonie niederländischer Landschaftsmaler, die um ihres Glaubens willen aus Antwerpen geflüchtet und längere Jahre in dem Frankfurt benachbarten Frankenthal und zeitweise in Frankfurt selbst sich niedergelassen hatten. Durch die Bilder eines Gilles van Coninxloo und Matthias Schoevaerdts erhielt der junge Maler die bestimmende Richtung zur Landschaftsmalerei, durch sie wurde ihm der Blick für die Schönheiten der Natur geöffnet.

Mit zwanzig Jahren sehen wir Elsheimer schon auf der Wanderung; wir treffen ihn in München, wo er für den Kurfürsten eine Johannespredigt malt, ein Bild mit zahlreichen kleinen Figuren im Halbdunkel mächtiger Baumriesen, das ihn ganz auf den Pfaden jener niederländischen Landschaftsmaler um Coninxloo wandelnd zeigt. München war dem Jüngling nur Station auf dem Wege nach Italien, der Sehnsucht fast jedes deutschen Künstlers seit den Zeiten eines Dürer und Holbein. Die Romfahrt der deutschen Maler, wie die Beeinflussung der deutschen Kunst durch die italienische pflegt man jetzt als das Verhängnis unserer Kunst zu betrachten, die dadurch ihre Eigenart verloren haben oder in falsche Bahnen geleitet sein soll. Wenn

Spaziergänger in Rom Frankfurt a. M.

Vosmaer meint, daß es die „nordischen Künstler nach Italien zog, wie die Motte dem Licht zufliegt, um sich die Flügel daran zu verbrennen," so können wir dies schon für Holbein und selbst für Dürer nicht zugeben, am wenigsten hat es aber für Elsheimer Geltung. In Deutschland war die hohe Kunst am Ausgang des 16. Jahrhunderts so hoffnungslos verdorrt, daß an dem trockenen Stamme

Das Opfer zu Lystra Frankfurt a. M.

auch ein einzelnes grünes Reis nicht mehr treiben konnte. Karel van Mander hat daher nicht unrecht, wenn er von Elsheimer sagt, daß seine Kunst, ehe er nach Italien ging, „noch recht schlecht war". Auch auf dem Wege, den er in Frankfurt unter dem Einfluß der niederländischen Landschafterkolonie eingeschlagen hatte, wäre er kaum über seine Vorbilder hinausgekommen. Die Stimmungslandschaft, wie sie jene Frankenthaler Künstler um Coninxloo in ihren dunkeln Waldesinnern und den reichen bergigen Fernsichten anstrebten, konnte eine freie Entfaltung erst finden, nachdem sie in naturalistischer Schulung die volle Beherrschung der Formen, der Farbenharmonie und Lichtgebung errungen hatte; dies gelang ihr aber erst nach jahrzehntelangem mühsamen Ringen. Dagegen bot sich dem jungen deutschen Künstler in der italienischen

Grablegung

Darmstadt

Die Taufe des Kämmerers Darmstadt

Zerstörung Troias

München

Paulus auf Malta

Petersburg

Martyrium des H. Laurentius (alte Kopie) München

Natur und in der Anlehnung an die italienische Kunst die Gelegenheit, für seine Auffassung der Landschaft eine stilvolle, geeignete Form in Aufbau und Beleuchtung zu finden und dadurch der nordischen Landschaftsmalerei eine neue bedeutende Richtung zu geben. Hier fand er die großen Formen,

hier die reichen Farben und das helle Sonnenlicht, die Elemente, auf denen er seine Kunst aufbaute.

Elsheimer ging von München wahrscheinlich zunächst nach Venedig, wo er einen älteren tüchtigen Landsmann Johann Rottenhammer traf, der ihm neue Anregung gab; vor allem sind aber hier die Meisterwerke der klassischen Venezianer, namentlich eines Veronese und Tintoretto, bestimmend für ihn gewesen. Schon im Jahre 1600 finden wir ihn in Rom, das er seither nicht mehr verläßt. Er begeistert sich an den Kunstschätzen der ewigen Stadt, studiert die klassischen Meister und bildet an ihnen seine Formauffassung rasch weiter. In der neuen Heimat traf er zahlreiche junge Kunstgenossen aus dem Norden, die sich später zu einer besonderen Genossenschaft, der „Bent", zusammentaten; nicht nur zum Lernen, sondern auch zum eigenen selbständigen Schaffen. In dem Streit der Künstler, der damals ganz Rom bewegte, nimmt Elsheimer Partei gegen die Eklektiker und lernt an Caravaggios Bildern starke Lichteffekte und plastische Rundung der Figuren. In der angestammten Freude an der Natur hatten diese niederländischen Künstler für die Schönheit der südlichen Landschaft, vor allem in der weiteren Umgebung Roms, ein offenes Auge. An sie schloß sich Elsheimer an; mit Paul Bril verband ihn seither enge Freundschaft. Mit ihm und anderen Landsleuten wird er auch hinausgewandert sein in die Campagna und in die Albanerberge; der Freund wird ihm nach Tivoli, zum Sorakte und ins Sabinergebirge als Führer gedient haben, bis er sich selbst genügend auskannte

Die H. Familie Frankfurt

und seine Wanderungen allein machen konnte. Denn in seiner Beobachtung der Natur, im Studium der lauschigen, damals noch waldreichen Täler mit ihren mächtigen Steineichen und ihrem prächtigen Grün, im Ausblick von den Höhen hinab zum Meere wollte der stille Mann nicht gestört sein durch den Lärm der lebensfrohen landsmännischen Jugend. Er liebte und suchte die Natur in ihrer heiligen Stille und Abgeschiedenheit, in ihrer keuschen Unberührtheit, beobachtete sie in mannigfachen Stimmungen vom frühen Morgen bis in die sinkende Nacht hinein. Nur allein glaubte er sie voll genießen und ergründen, ihre vielseitigen Schönheiten erfassen und wiedergeben zu können. Daher galt er seinen Bekannten als Träumer oder gar als Menschenfeind, und die späteren Künstlerbiographen haben diesen Hang des Künstlers zur Einsamkeit novellistisch ausgeschmückt.

In den ersten Jahren seines Aufenthalts in Italien hatte Elsheimer unter dem überwältigenden Eindruck der ihm ganz neuen monumentalen Kunst, der Reste der Antike wie der Kunst der Renaissance auch seinerseits sich in reinen Figurenbildern versucht, hatte selbst kurze Zeit auf das miniaturartige kleine Format verzichtet und Kompositionen mit etwas größeren Figuren gemalt, wie die Judith in der Dresdener Galerie. Sie sind fremdartig und wenig befriedigend, aber sie förderten sein Formverständnis und seinen Kompositionssinn. Doch sehr bald hat er, nach Sandrarts Mitteilung, „das Großmalen (welches doch sein erstes Studium war) verlassen und ist bei dem kleinen geblieben". In

Satyr und Nymphe Berlin

den figürlichen Darstellungen dieser Zeit, zum Teil mit zahlreichen kleinen Figuren, wie in dem „Opfer zu Lystra" (jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt), verraten sich anfangs noch seine Studien in Venedig in der geschickten Gruppierung und Zeichnung wie in der Anordnung vor reicher Renaissancearchitektur. In Rom sind es wieder ganz neue Eindrücke, die sich in den erst dort entstandenen Bildern geltend machen. Caravaggios starke Lichtgebung wirkte dauernd auf ihn ein und reizte ihn zu ähnlichen Beleuchtungseffekten, deren originelle mannigfache Art vor allem die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Die figurenreiche Darstellung des „Brandes von Troja" in der Münchener Pinakothek und des „Schiffbruchs Pauli" in der Eremitage sind mit ihren zahlreichen Lichtquellen besonders charakteristische Werke der Art. Je mehr sich

Tod der Procris Privatbesitz in England

aber der junge Künstler in die Landschaft vor Rom vertieft, je mehr sich ihm ihre besonderen, vielseitigen Reize erschließen, um so mehr drängt es ihn, sie auch in seinen Bildern wiederzugeben. Fortan wird die Landschaft der Campagna und der angrenzenden Vorberge das eigentliche Feld seiner Darstellungen.

Elsheimers „neu erfundene Kunst im Malen" — wie sie schon seine Zeitgenossen einstimmig bezeichnen — erregt in Rom nicht nur die Aufmerksamkeit seiner Landsleute, sondern fast noch mehr die der Italiener und anderen Romanen, die sich sonst um ihre nordischen Kollegen in Rom wenig zu bekümmern pflegten. Wir erfahren daher über den jungen Künstler schon durch Zeitgenossen so viel wie sonst nur ausnahmsweise über deutsch-

Venus und Amor — Frankfurt a. M.

Bathseba Frankfurt a. M.

niederländische Künstler, die sich in Rom aufhielten. Nicht nur durch Karel van Mander und Elsheimers Landsmann Joachim von Sandrart, sowie durch Jan Meyßens, Cornelis de Bie u. a. Nordländer, die etwa eine Generation jünger waren als der Frankfurter Künstler: vor allem durch verschiedene ältere Schriftsteller Italiens und selbst Spaniens. Urkunden über den Künstler, die in neuerer Zeit aufgefunden sind, haben diese Nachrichten bestätigt. Alle rühmen gleichmäßig den Menschen wie seine Kunst. Der Römer Baglione, ein wenig jüngerer Zeitgenosse, preist den „Adamo da Francfort Tedesco" als ausgezeichneten Meister in Darstellungen mit kleinen Figuren, die er mit größtem Geschick in köstliche Landschaften hinein zu komponieren verstand. Er nennt ihn einen schönen Mann von vornehmen Manieren, erzählt uns, daß er mit einer Schottin verheiratet war und vom päpstlichen Hofe ein Jahrgeld erhielt. Der Arzt Papst Urbans VII., Giulio Mancini, voll gleicher Bewunderung seiner Kunst, spricht sich in ähnlicher Weise über ihn aus; er erzählt uns von seiner Todeskrankheit, in der ein vornehmer Landsmann — gemeint ist der Kupferstecher Reichsritter Hendrik Goudt — ihm treu zur Seite gestanden habe. Sein Tod sei aufs schmerzlichste empfunden; die deutsche Landsmannschaft hätte ihm ein ehrenvolles Begräbnis bereitet, an dem die ganze römische Malerakademie sich beteiligt habe. Auch der spanische Maler Jusepe Martinez, der etwa zehn Jahre nach Elsheimers Tode zum Studium nach Rom kam, spricht voll größter Bewunderung von seiner

Merkur und Argus

Cassel

Der Bergpfad Frankfurt a. M.

Kunst; „Sein großer Meister“ (Velazquez?), in dessen Begleitung er ein figurenreiches Bild des „flandrischen Meisters“ besichtigt habe, habe erklärt, es könne gar nicht schöner gemalt sein. „Der Künstler sei von einsiedlerischer und beschaulicher Art gewesen und pflegte so in sich gekehrt über die Straße zu gehen, daß er mit niemand sprach, wenn man ihn nicht anredete.“ Er rühmt seine große Bescheidenheit, da er sich „für einen geringeren Künstler achtete als wie er in der Tat war.“

Die wenigen neuerdings erst bekannt gewordenen Urkunden vervollständigen diese Nachrichten der Zeitgenossen dahin, daß Elsheimer Ende des Jahres 1606 sich einer verwitweten Schottin, Carla Antonia Stuart, die aber auch als Frankfurterin bezeichnet wird, vermählte, daß er zwei Jahre darauf Vater eines Sohnes wurde und schon am 11. Dezember 1610 in der Kirche S. Lorenzo in Lucina bestattet wurde. Über den Grund dieses frühen Todes berichtet

Bergiges Flußtal Frankfurt a. M.

Sandrart, der seine Mitteilungen durch die Witwe und den Sohn des Künstlers erhielt, daß Elsheimer durch starke Vorschüsse, die er sich auf Arbeiten für seinen Schüler, Ritter H. Goudt, mehrere Jahre lang geben ließ, allmählich so verschuldet worden sei, daß er deswegen schließlich in Schuldarrest genommen, im Gefängnis aus Kummer schwer erkrankt und bald nach seiner Befreiung gestorben sei. Von späteren Biographen wird die Erkrankung als Gemütskrankheit bezeichnet und die Geschichte von seinem tragischen Tode noch weiter ausgesponnen. Da die oben mitgeteilten Berichte der römischen Zeitgenossen und Bekannten des Künstlers nichts davon erwähnen und Baglione ausdrücklich sagt, Elsheimer sei an einem Magenleiden gestorben, und da der Arzt Mancini zwar gleichfalls

Die Flucht nach Ägypten Dresden

die Entfremdung zwischen dem Künstler und seinem Schüler erwähnt, aber hinzufügt, daß nach der Aussöhnung Goudt vom Krankenbett seines Lehrers nicht gewichen sei „nach der Pflicht eines echten Freundes", so glaubten wir nach diesen Angaben naher Bekannter des Künstlers annehmen zu dürfen, daß Sandrarts Angaben übertrieben, wenn nicht irrtümlich seien. Das nahm auch der verdienstliche Entdecker der Urkunden über den Künstler in den römischen Kirchenarchiven, Dr. Noack, an; aber er hat sich verführen lassen, eine andere gewagte Hypothese an die Stelle zu setzen, indem er den Grund zur Erkrankung und zum Tode des Künstlers in seiner unglücklichen Ehe sucht. Daraus, daß die Frau unsern Künstler schon drei Monate nach dem Tode ihres ersten Mannes heiratete und daß

Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen versenkt Dresden

sie nach dessen frühem Tode noch einmal zur Ehe schritt, und zwar wieder vor Ablauf eines vollen Jahres, glaubt er schließen zu dürfen, daß diese Carl' Antonia Stuart eine Art weiblicher Blaubart war, daß sie Elsheimers Not und Kummer in seinen letzten Lebensjahren und dadurch sogar seinen Tod verschuldet habe. Wäre dies der Fall gewesen, würde dann wohl einer der nächsten Freunde des

Mord einer Frau (nach Tizian?) Frankfurt a. M.

Künstlers, sein Arzt Dr. Faber, den gemeinsamen Freund Rubens um Beihilfe für die Witwe gebeten haben, würde er gar bei ihrer Wiederverheiratung, ein Jahr nach Elsheimers Tode, sich zum Trauzeugen haben bereitfinden lassen? Wie glücklich Elsheimer sich mit seiner jungen Frau fühlte, beweist am besten die liebenswürdige Art, wie er sich zusammen mit ihr in seinem Bilde der „Jagd nach dem Glück" in der Baseler Galerie eingeführt hat. Vorn abseits von der Menge, die ängstlich gespannt darauf wartet, wem die von Merkur entführte Glücksgöttin ihren Apfel zuwerfen wird, steht der junge Künstler mit der reich gekleideten Gattin am Arme, der er liebevoll zuzuflüstern

Römische Volksszene Berlin

scheint: was schert uns Fortuna, haben wir unser Glück doch schon gefunden; ein reizendes Bild im Bilde, zugleich die beste Illustration zu Bagliones Charakteristik Elsheimers: „era di bello aspetto, ed aveva presenza di nobile".

Durften wir nach alle dem hoffen, daß die Geschichte von dem tragischen Ende des Künstlers in das Gebiet der Legende, der klatschsüchtigen alten Biographen gehöre, so wurden wir leider schwer enttäuscht durch die Veröffentlichung eines erst vor kurzer Zeit bekannt gewordenen Briefes von Rubens. Dieser hatte die Nachricht vom Tode Elsheimers in Antwerpen durch einen Brief von ihrem gemeinsamen römischen Freunde Dr. Johann Faber erhalten. Darauf antwortet er umgehend am 11. Januar 1611 in fast verzweifelten Worten: „Ihre Nachricht vom Tode unseres geliebten Adam traf mich auf das schmerzlichste. Nach einem solchen Verlust sollte sich unsere ganze Kunst in tiefe Trauer

Begegnung von Moses und Jethro

Cassel

Der barmherzige Samariter — Leipzig

hüllen. Es wird ihr nicht leicht gelingen, einen Ersatz für ihn zu stellen, und meiner Meinung nach gab es auf dem Gebiete der kleineren Figuren, der Landschaften und so vieler anderer Sujets niemals einen, der es ihm gleich getan hätte. Er ist in der ganzen Kraft seines Könnens (fiore delli suoi studi) gestorben und seine Ernte stand noch in ihren Keimen; so daß man von ihm noch Dinge erwarten konnte, die niemals existieren werden; das Schicksal hat ihn nur in seinem Beginn gezeigt." Die folgenden Worte steigern sich zum Ausbruch eines fast wilden Schmerzes, wie er der abgeklärten Natur des Meisters sonst ganz fern lag und selbst beim Tode seiner geliebten Frau nicht ähnlich stark zum Ausdruck kommt. „Was mich anlangt, so war mir das Herz nie so von Schmerz zerrissen worden als beim Empfang dieser Nachricht. Nie mehr werde ich die, die ihn zu einem so elenden Ende gebracht haben, mit Freundesblicken betrachten. Ich bitte Gott, er möge Adam die Sünde der Trägheit (accidia) verzeihen, durch die er die Welt vieler erlesener Dinge beraubt, sich selbst viel Elend geschaffen und sich sozusagen in die Verzweiflung getrieben hat, da er sich doch mit eigenen Händen ein so großes Vermögen hätte schaffen, sich die Achtung der ganzen Welt hätte erringen können. Aber lassen wir die Klagen . . . Ich werde mich sehr gerne mit allen meinen Kräften für die Witwe einsetzen, in Erinnerung an die Liebe, die ich dem Andenken Adams entgegenbringe (per l' obligo che tengo alla buona memoria del Sig. Adamo)."

Die Jagd nach dem Glück — Basel

Jene erbitterten Worte gegen die Leute, die den Freund „zu einem elenden Ende gebracht haben", lassen den Bericht Sandrarts als im wesentlichen richtig erscheinen; ja, in ihrer Unbestimmtheit und Schärfe erhöhen sie noch die Empfindung von der Tragik dieses Künstlerelends. Die herben Worte, die er in seiner Erregung über den Freund selbst ausstößt, sind gerade ein Beweis seiner außerordentlichen Liebe zu ihm, freilich auch des grundverschiedenen Charakters beider Künstler. Rubens hatte in seinem gewaltigen Schaffensdrang, in dem Bedürfnis, die Fülle seiner künstlerischen Gedanken in immer neuen Werken auszugestalten, kein Verständnis für den träumerischen Sinn des Freundes, für die langsame, mühselige Art, in der er seine künstlerischen Eindrücke verarbeitete, seine miniaturartigen Bilder bis ins kleinste durchbildete; Rubens verstand nicht, daß diese empfindsame, zarte Natur durch den Kummer über die tiefe Verschuldung und die aufkeimende Krankheit in ihrer künstlerischen Tätigkeit behindert, ja fast gelähmt worden war. So bestätigt dieser Brief von Rubens Sandrarts Nachricht vom tragischen Ende Elsheimers, wenn er auch den Hergang selbst fast noch rätselhafter erscheinen läßt.

Über die Kunst Elsheimers ist das Urteil jener wiederholt von uns zitierten Zeitgenossen diesseits wie jenseits der Alpen ganz übereinstimmend: alle sind voll größter, uneingeschränkter Bewunderung und stimmen selbst in dem, was sie daran bewundern, fast völlig überein. Auch das Urteil des größten seiner Zeitgenossen, Rubens' Worte, sind

David (nach Caravaggio) Berlin

fast die gleichen. Sie erklären ihn alle „auf dem Gebiete der kleineren Figuren und der Landschaften" als unerreicht und bewundern besonders die „Harmonie", mit der er die trefflich beobachteten Figürchen in seine der Natur abgelauschten Landschaften hineingestellt und die Kunst, mit der er

„Aurora" Braunschweig

diese beleuchtet habe. Dies Urteil charakterisiert in treffender Weise das Neue in Elsheimers Kunst, ihre Hauptvorzüge und den Grund ihrer starken Einwirkung auf seine Nachfolger. Wenn Baglione daneben noch die Meisterschaft der Ausführung, den großen Geschmack, die gute Zeichnung, seltene Erfindungsgabe, Grazie und Lebendigkeit hervorhebt, so hat er damit in der Tat die hervorstechenden Eigenschaften der Werke des Künstlers fast erschöpfend herausgehoben. Mehr als zwei Jahrhunderte später hat auch Koloff in seinem trefflichen Aufsatz über Rembrandt, in dem er schon auf den Einfluß hinweist, den dieser von Elsheimer erhielt, den deutschen Meister noch in ganz ähnlicher Weise charakterisiert: „Mit der pikanten Art, die Bilder zu beleuchten und bis ins Einzelste sorgsam auszuführen oder zugleich anzudeuten, ver-

„Aurora“ Stich von H. Goudt

bindet Elsheimer eine originelle Weise, die biblischen und mythologischen Gegenstände aufzufassen: Genreartiges und Landschaftliches wirken hier zusammen und vereinigen sich hier zu einem eigenen Ganzen.“

Diese Charakteristik trifft jedoch erst zu für Elsheimers Werke der römischen Zeit. Die kleine Zahl von Bildern, die wir — zum Teil nur mit einiger Wahrscheinlichkeit — noch der Zeit seines Aufenthalts in Deutschland und in Venedig zuschreiben dürfen, haben einen wesentlich abweichenden Charakter. Wenn sie K. van Mander mit den harten Worten „sehr schlecht“ kennzeichnet, so tut er dies im Vergleich zu seinen späteren Werken, an die man damals wie jetzt nur denkt, wenn man vom Künstler spricht. Jugendwerke wie die Münchener

Findung Mosis

Berlin

Erziehung des Bacchus — Frankfurt a. M.

„Predigt Johannes d. T. im Walde", das sehr ähnliche, wohl noch frühere Bild mit der gleichen Darstellung in der Hamburger Kunsthalle, die etwas später, vielleicht schon in Venedig entstandene „Begegnung von Moses und Jethro" im Germanischen Museum zu Nürnberg und der „Fluß im Urwald" in der Eremitage, vielleicht auch die „Susanna mit den Alten" im Dulwich College und die „Taufe Christi" in englischem Privatbesitz (beide schon in Italien entstanden), denen vermutlich noch einige ähnliche Bilder im Privatbesitz angeschlossen werden dürfen, stehen den Landschaften der niederländischen Schule von Frankenthal auch an Qualität durchaus gleich; namentlich wenn wir berücksichtigen, daß das eine oder andere dieser Bilder vielleicht nur die Kopie eines Schülers oder Nachfolgers von Elsheimer sein kann. Ja in ihrer figürlichen Staffage erweisen sie sich ihnen überlegen durch die geschicktere Komposition und die größere Bedeutung und feinere Durchbildung, die der Künstler den Figuren gegeben hat. Aber Elsheimer war, wie die wenigen wirklich begabten deutschen Maler seiner Zeit (so nächst Elsheimer besonders Jan Lys und Nikolaus Knüpfer), da es damals in Deutschland eine echte, bodenständige Malerei nicht gab, verurteilt, zu seiner Ausbildung in's Ausland zu gehen und sich an die Vorbilder fremder Künstler zu halten. Dadurch erscheinen diese deutschen Maler anfangs, bis sie sich zu wirklicher Eigenart durcharbeiten, in ihren Werken sehr verschiedenartig und ungleichmäßig.

Bei Elsheimer macht sich dies namentlich in den

Der Schalmei blasende Hirt Florenz

ersten Bildern geltend, die er in Italien malte und von denen Sandrart noch verschiedene, jetzt verschollene gekannt haben muß; seine „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ in der Dresdener Galerie, auf die wir bereits aufmerksam machten,

zeigt in den beiden größeren Halbfiguren, daß der Künstler solchen Darstellungen damals noch nicht gewachsen war, daß sie aber überhaupt seiner Anlage nicht entsprachen. In Rom hat aber der Künstler seine volle Eigenart rasch ausgebildet. Anfangs sind es reiche figürliche Darstellungen, zu denen ihn das Vorbild der klassischen Italiener begeistert. Waren sie in dem bereits genannten, noch in Venedig oder unter unmittelbarer Nachwirkung von Venedig gemalten „Opfer zu Lystra" noch wenig individuelle, typische Gestalten in langen weiten orientalisierenden Gewändern und Turbanen, wie wir sie ähnlich auch bei Rottenhammer und den gleichzeitigen vlämischen Malern finden, so verraten spätere Bilder mit vorwiegend figürlichen Darstellungen wie „das Martyrium des hl. Laurentius", wie „Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen versenkt", wie die „Jagd nach dem Glück", „Der Brand von Troja" und „Paulus mit der gestrandeten Schiffsmannschaft auf Malta", wie Elsheimer in der Formen- und Typenbildung und in der klassischen Gewandung sich an den großen römischen Meistern der Renaissance, namentlich an Raffael, wie er in den starken Lichteffekten an Caravaggio sich weiter bildete. In allen diesen, meist figurenreichen Kompositionen beweist der Künstler ein hervorragendes, schon in seinem Jugendwerk der Predigt des Täufers ersichtliches Talent in klarer Anordnung, einheitlicher Gruppierung und ruhiger ausdrucksvoller Wirkung; — von dem „Opfer zu Lystra", dem frühesten dieser Bilder, bis zu dem wahrscheinlich spätesten, der „Jagd nach dem

Tobias mit dem Engel Radierung

Glück" in der Pinakothek, mag dieses das eigenhändige Werk Elsheimers oder nur die Kopie eines Schülers sein. Selbst in einer so überreichen und bewegten Komposition wie in dem „Brand von Troja", in der man weit über hundert kleinen Figuren zählt, ist der große einheitliche Zug aus der brennenden Stadt, wo Mord und Flammen wüten, hinaus ans Meer zu den rettenden Schiffen, trefflich durchgeführt; trotz dem Reichtum an Figuren und Motiven, die dem Künstler von selbst zuzuströmen scheinen, wahrt er die einheitliche ruhige Wirkung.

An der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Motive, selbst in einem und demselben Bilde, hatte der Künstler offenbar besondere Freude, ergötzte dadurch aber auch das Publikum in höchstem Maße. Wenn sie gelegentlich Rätsel aufgeben, wie die Darstellung der „Jagd nach dem Glück" in München, das die verschiedensten Bezeichnungen geführt hat, so

Tobias mit dem Engel

Stich von H. Goudt

Tobias mit dem Engel

Berlin

Die Flucht nach Ägypten — Stich von H. Goudt

Die Flucht nach Ägypten München

machte das seinerzeit die Anziehung für die Beschauer noch stärker. Schlichter und für unsere Empfindung ansprechender hatte der Künstler das gleiche Thema schon in dem kleineren, ein paar Jahre früher entstandenen Bilde der Baseler Kunsthalle abgehandelt. Eine Gruppe von Philosophen im Vordergrund rechts will von dem Volksopfer für die Fortuna nichts wissen; eine Frau, die hinter dieser Gruppe hockt, hat das höchste Glück schon erreicht in dem Kinde, das sie an der Brust hat, und das junge Paar links, der Künstler selbst mit seiner Gattin, will sich an seinem Liebesglück genügen lassen. Auf dem Hügel im Grunde sehen wir römische Ruinen als Zeugen der Vergänglichkeit alles Glückes. Einige seltene figürliche Kompositionen mit wenigen Gestalten sind besonders

Verspottung der Ceres — Frankfurt a. M.

vornehm in der leicht theatralischen Auffassung und Anordnung. So steht das „Martyrium des hl. Laurentius“ in der Pinakothek (wenn auch wohl

Verspottung der Ceres Stich von H. Goudt

nur eine alte Kopie) einem frühen Bilde von Rubens ganz nahe, auf den solche Werke seines deutschen Freundes zweifellos Einfluß geübt haben. Die „Frauen am Grabe“ im Museum zu Bonn, ein kleines Bild der letzten Zeit, ist besonders geschmackvoll in Anordnung, Beleuchtung und Färbung, in der Auffassung der anmutigen Frauen-

Philemon und Baucis Frankfurt a. M.

gestalten von einer etwas gezierten, aber reizvollen Empfindsamkeit. Gerade an den Bildern mit zahlreichen sauber durchgeführten Figürchen, hatten die Römer besondere Freude; das größte Interesse erregten aber seine Darstellungen mit den verschiedenen Lichtquellen, namentlich die Nachtbilder mit ihren Lichteffekten vom Monde, vom Feuer, von Fackeln und Kerzen, meist von allen zusammen. Das Publikum amüsierte die wunderbar-treue Wiedergabe dieser verschiedenartigen Lichtquellen, die Schärfe, mit der die Figuren am Licht auftauchen, oder wie sie unbestimmt im Dunkel sich verlieren.

Für den Künstler selbst bedeuteten diese mannigfachen Lichteffekte in seinen Bildern aber weit

Philemon und Baucis

Dresden

Nymphen und Satyrn Radierung

mehr: unter dem Eindruck von den Werken Caravaggios war er sich klar darüber geworden, welche Bedeutung das Licht für die malerische Wirkung der Farben, für den ganzen Aufbau des Bildes und für den Ausdruck haben kann. Er beobachtete das Licht in seinen verschiedensten Arten, nicht nur bei der Darstellung von Innenräumen, sondern vor allem in der Landschaft, nicht nur das künstliche Licht, sondern vor allem die natürlichen Lichtquellen: die Wirkung des Mondlichtes und des Sonnenlichtes. Die Landschaftsmalerei, wie sie Elsheimer in Rom vorfand, verfolgte wesentlich andere Ziele als die waren, welche die Frankenthaler Emigranten, unter deren Einfluß sich der junge Künstler in Frankfurt zum Landschaftsmaler ausgebildet hatte, sich gesteckt hatten. Reine Landschaftsdarstellungen waren zuerst halb schüchtern in kleinen Feldern in die römische Decken- und Wanddekorationen

Der Satyr beim Bauer — Frankfurt a. M.

gewissermaßen eingeschmugelt worden. Es waren nur flüchtige, rein dekorative Visionen der Natur; erst Annibale Carracci machte die Landschaftsmalerei im Tafelbild selbständig. Daneben hatten die niederländischen Künstler in Rom, denen die große monumentale Auffassung Carraccis fern lag, hatten namentlich Paul Bril und Jan Brueghel landschaftliche Darstellungen, zu denen sie die Motive in der Umgebung Roms fanden, in sauberen und bunten kleinen Bildern phantasievoll, aber ohne naturalische Durchbildung geschaffen. Mag Elsheimer durch solche Landschaften mit angeregt sein, auch seinerseits sich der Darstellung der Landschaft wieder mehr zuzuwenden, so tut er dies doch von vornherein in sehr verschiedener Weise. Auch er wählt seine Motive aus der Umgebung Roms; auch er stilisiert seine kleinen Landschaftsschilderungen und idealisiert sie, aber er gibt weder große, allgemeine Formen, wie Carracci, noch bunte Phantasielandschäftchen, wie Brueghel, sondern intime farbige Ansichten von idyllischer Wirkung und in hellem starken Licht. Er schreibt die Natur nicht ängstlich ab, sondern komponiert seine Bilder nach eigenen Schönheitsgesetzen für Form und Farbe; seine Schärfe der Beobachtung und sein außerordentliches Gedächtnis helfen ihm bei der Ausführung, so daß er den Eindruck der Natur selbst noch verstärkt wiedergibt. Der fast miniaturartig kleine Umfang seiner Bildtafeln verlangte auch eine miniaturartige Feinheit und Sauberkeit der Ausführung. Den Farben gab er einen eigentümlichen Schmelz, eine große Leuchtkraft. Auch jetzt sind einsame Waldtäler, für die ihm

Der Tempel zu Tivoli

Prag

die Albanerberge, Tivoli oder der Sorakte die Motive boten, die Darstellungen, die er bevorzugt; aber jetzt malt er nicht mehr das dunkle Waldesinnere mit alten Baumriesen, wie auf dem Jugendwerke mit der Johannispredigt, sondern offene sonnige Täler mit einem stillen Wasser, abgeschlossen von sanften Hügeln mit vollem Buschwerk und schönen Laubbäumen. Auch Paul Bril malt gleichzeitig ähnliche Motive, aber es fehlt ihm Elsheimers feine Naturempfindung, seine Farbenfreudigkeit und vor allem das helle Sonnenlicht, das über seinen Landschaften ausgebreitet ist. In Elsheimers stillen Waldtälern ist's ewiger Frühling, grünt und blüht's in Busch und Wiese, und darüber wölbt sich der ewig blaue Himmel, der nur durch ein paar weiße Wölkchen leicht abgetönt ist und Feld und Wald in hellem Sonnenlicht, in voller Farbenfreudigkeit erstrahlen läßt. Elsheimer kennt noch nicht den Reiz des Schattenspiels, das die Wolken auf der Landschaft hervorrufen, jenes stimmungsvolle Halbdunkel, das Ruisdaels Landschaftsbilder so ergreifend macht. Freude an der Natur, an der Schönheit ihrer Formen und Farben, wie sie der Künstler in der römischen Landschaft entdeckt, läßt bei ihm das melancholische Gefühl der Abgeschiedenheit, die schweren Schatten, welche die Wolken wie über die Natur, so auch über die Seele des Menschen breiten, noch gar nicht aufkommen. Auch wenn er, wie er es mit Vorliebe und mit größtem Erfolg bei seinen Zeitgenossen tut, die Reize der Landschaft zur Nachtzeit schildert, zeigt er sie nicht im Halbdunkel des von Wolken verschleierten

Diana und Callisto

Frankfurt a. M.

Mondes oder im letzten Nachleuchten vom Sonnenuntergang, sondern beim harten Licht des im stillen Wasser voll reflektierten Mondes, beim hellen Schein eines Feuers oder bei Fackellicht, meist sogar in Zusammenwirkung aller dieser Lichtquellen auf einem und demselben Bilde.

Wie in den verschiedenen Nachtstücken in den Galerien zu München, Innsbruck, Wien und s. f. die Wirkung des fahlen kalten Mondlichts auf die Landschaft in größter Wahrheit und Zartheit wiedergegeben ist, so ist über anderen Landschaften mit hellem Tageslicht der volle Glanz der südlichen Sonne ausgebreitet, die auch die tiefsten Schatten noch auflichtet, und deren Strahlen in der ruhigen Fläche eines Teiches oder Flusses sich spiegeln. Eine Anzahl solcher Landschaften, regelmäßig von miniaturartiger Kleinheit und zugleich von miniaturartiger Feinheit der Durchführung, stellen stille Täler dar, deren sanfte Uferhöhen mit reichem Baumwuchs bedeckt sind. Die Überfülle von Detail, die starken Lokalfarben und die allzu sorgfältige Durchführung beweisen, daß sie den ersten Jahren seiner Übersiedlung nach Rom angehören. So die beiden Landschaften mit Pan und Syrinx in der Berliner Galerie (von der König ein paar Kopien, die eine vom Jahre 1617, fertigte) und mit Merkur und Argus in Cassel. Die „Emmausgänger" in der Galerie zu Aschaffenburg wie das „Dankopfer Noahs" in der Berliner Galerie sind wohl in der Ausführung nur einem tüchtigen Schüler Elsheimers (wahrscheinlich Joh. König) zuzuschreiben, aber verschiedene alte Kopien auch dieser Bilder scheinen uns zu beweisen,

daß die uns nicht mehr erhaltenen Originale solche Werke Elsheimers aus seinen ersten römischen Jahren waren. Die Freude des Künstlers an der unberührten Natur, an der hellen Farbigkeit der reichen Vegetation zeigt so recht seine Auffassung des „Opfer Noahs“: während im Vordergrunde noch die Leichen der Ertrunkenen aufgehäuft sind, erglänzt die Landschaft, über die sich noch der doppelte Regenbogen als Zeichen der Versöhnung spannt, in prächtigstem, unberührtem Grün der Bäume und Wiesen; kein Ast, keine Blüte ist geknickt, keine Blätter bedecken den Boden.

Allmählich wird der Künstler in der Komposition der Landschaft freier und mannigfaltiger. Der Aufbau wird einfacher aber größer, von wirkungsvollen Gegensätzen zwischen dem kräftig behandelten Vordergrund und dem Ausblick in die duftige Ferne zwischen dem tief gestimmten Laubwerk und den rundlich gewölbten Baumkuppen, gegen die ein paar fast kahle Baumstrünke im Vordergrund abstechen, und dem weiten Himmel von zartem Blau. In der Regel baut sich der Vordergrund an der einen Seite massig auf und verliert sich nach der anderen in die offene Ferne mit dem hohen Himmel darüber. Gelegentlich — wie in der trotz ihrer Kleinheit wahrhaft imposanten Casseler „Begegnung von Moses und Jephta“ und in der „Versenkung Josephs in den Brunnen“ in Dresden (das man neuerdings mit Unrecht für ein Werk des Moyaert erklärt hat)—hat die Landschaft großen, heroischen Charakter und wird zum Vorbild für die Landschaften eines Salvator Rosa; dann ist sie wieder idyllisch und

Der H. Christoph

Berlin

Der H. Christophorus bei Mondschein

Stich von V. Vaillant

von weihevoller Stimmung wie in der „Aurora" im Braunschweiger Museum oder in den verschiedenen Darstellungen mit der „Flucht nach Ägypten" bei Mondschein. Aber niemals wiederholt sich der Künstler oder wird einförmig. In dem „Tempel von Tivoli" in der Prager Galerie bildet ein dichtes Baummassiv, das über ein stilles Wasser herüberhängt, den wuchtigen Vordergrund, neben dem sich die sonnige Ferne doppelt zart und durchsichtig abhebt. In dem „Flötespielenden Hirten" der Uffizien beherrscht eine herrliche große Steineiche, unter der vorn der Hirt im Spiel seiner Doppelflöte vertieft sitzt, den kräftigen Mittelgrund, der die Wirkung des Bildes bestimmt. Ganz eigenartig ist die Landschaft in dem Bilde der Frankfurter Galerie: „Die Nymphen von Nyssa mit dem kleinen Bacchus"; in der parkartigen Landschaft bildet ein dichtes Baumbukett die Mitte, das rechts und links den Ausblick in die Ferne bietet. Das Meisterwerk des Künstlers in der sonnigen Lichtmalerei ist die Landschaft mit dem hl. Christoph in der Berliner Galerie; ein Motiv vom Teverone oder Anio, in dessen breitem stillen Wasser sich das jenseitige Ufer mit seinem dichten grünen Wald und den in der Mitte daraus hochaufragenden Bäumen vor der kristallklaren Luft voll und weich widerspiegelt, und die sonnige Wirkung der Landschaft in ihrem farbigen Frühlingskleide noch verstärkt. Auch malerisch ist dies Bild in der weichen Behandlung und dem Schmelz der Farben ein Meisterwerk, das in einer gewissen Entfernung einen Waldmüller vortäuscht, der freilich seine Luft nie so klar und durchsichtig gemalt, seine

Farben so harmonisch gestimmt, so emailartig vertrieben hat. Ganz ähnlich behandelt ist die landschaftliche Ferne in Elsheimers kleiner Kopie nach dem David Caravaggios (jetzt in der Galerie Spada zu Rom), die — wie der Christoph — wohl im letzten Jahre seines Lebens entstand. In dem Florentiner Bilde mit den Töchtern der Aglaja, die mit ihren Jungfrauen in festlichem Zuge zum Tempel sich bewegen, ist wieder in neuartiger Weise ein mit vereinzelten Baumgruppen besetzter Bergabhang zur anmutigen Bühne für die Darstellung gemacht.

In solchen Bildern, denen sich mehrere der frei behandelten kleinen grau in grau gemalten Tuschzeichnungen anschließen, zeigt Elsheimer eine fast moderne Freiheit der landschaftlichen Komposition, In dem „Paulus auf Malta" ist die waldige Felsenküste mit der weit in das wildbewegte Meer hinausspringenden Halbinsel, an dem das Wrack des Schiffes zerschellt, so dekorativ erfunden und so wirkungsvoll beleuchtet und ausgeführt, daß es Rubens als Anregung zu seiner Darstellung vom „Schiffbruch des Aeneas" dienen konnte. (Ob das unverhältnismäßig große auf Holz gemalte Bild der Eremitage oder — wie wahrscheinlicher — die kleinere Darstellung auf Kupfer bei Lord Methuen, die ich leider nicht gesehen habe, das Original ist, muß ich unentschieden lassen.) Elsheimer hat auch einmal eine stille See gemalt, ebenso originell wie der Seesturm und so stimmungsvoll wie dieser großartig ist: der hl. Christoph, der beim Schein des Vollmonds den Christusknaben durch einen breiten Flußarm trägt. Leider ist das Original, das wie

das Gegenstück zu dem hl. Christoph bei Sonnenaufgang in der Berliner Galerie erscheint, nur noch durch Kopien und den Stich bekannt, den Vaillant danach gemacht hat. In der „Flucht nach Ägypten" in der Dresdener Galerie, eigenartig in der tiefen Färbung und weichen Malweise, zeigt uns Elsheimer einen malerischen Ausschnitt der verfallenen Mauern Roms, zu denen er verschiedene andere Bauten hinzu komponiert hat. Die scharfe diagonale Teilung zwischen Terrain und Himmel, wie wir sie hier sehen, ist ein häufiger vom Künstler beliebtes Komposionsschema; wir finden sie in verschiedenen seiner Gemälde und Radierungen.

Elsheimers Landschaften haben regelmäßig eine, wenn auch oft untergeordnete, Staffage von wenigen Figuren mit einem biblischen oder mythologischen Motiv. Nur ganz ausnahmsweise beschränkt sich die Staffage auf ein paar motivlose Figürchen, die nur den Maßstab für die Formen der Landschaft abgeben. So bei dem Prager „Vestatempel in Tivoli" und bei der nur spanngroßen „Aurora" in der Braunschweiger Galerie, einem Blick von den Höhen über Castel-Gandolfo zum Meere hinab bei Sonnenaufgang, dessen zauberhafte Lichtwirkung in Goudts trefflichem Stich heute fast noch stärker zum Ausdruck kommt als in dem leider schadhaften Gemälde. Das Motiv für diese Staffagen ist bei den meisten Landschaften nicht willkürlich gewählt, sondern dient dem Künstler zum Ausdruck und zur Verstärkung der Stimmung. In den einsamen Waldtälern sind es Gestalten wie der jugendliche Täufer, der sich in der Einsamkeit auf seinen Be-

Schloß in der Campagna — Berlin

ruf vorbereitet, wie der Samariter, der dem in abgelegener Landschaft Überfallenen Beistand leistet, oder eine Nymphe, die ein Satyr verfolgt. In eine offene, weite Landschaft führt der Künstler die Jünger mit Christus auf dem Wege nach Emmaus ein. In einer stillen Mondscheinlandschaft zeigt er uns die hl. Familie, wie sie die Nacht zur Flucht auf ihrem Wege nach Ägypten benutzen muß. Den anmutigen Hang eines reich mit Bäumen besetzten Hügels hinauf bewegt sich der Zug festlich geschmückter Jungfrauen, die zum Tempel der Vesta wallfahrten, in dem Bilde der Uffizien zu Florenz.

Auch das Kleinste, jede Einzelheit seiner Kompositionen hat Elsheimer weise berechnet und durchdacht; auch darin erweist er sich als der echte „sinnierende" deutsche Künstler, als der getreue Nachfolger von Albrecht Dürer. Diese sinnige, intime Art des Künstlers verrät sich auch in seinen Innendarstellungen. Sie wurden vor allem bewundert wegen ihrer kunstreichen, mannigfaltigen Art der Beleuchtung; aber dem Künstler selbst war diese vor allem das Mittel, um das nordische Behagen am Innenraum, das Glück und die Zufriedenheit seiner Bewohner zum Ausdruck zu bringen. Wie für das gleiche Bestreben von Albrecht Dürer sein Kupferstich des hl. Hieronymus das klassische Hauptwerk ist, so ist es für Elsheimer das Gemälde mit dem Besuch von Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis in der Dresdener Galerie. Der freudige Eifer, mit dem das alte Ehepaar seine ungebetenen Gäste bedient, gibt uns das Gefühl von glücklichem Wohlsein in diesem bescheidenen Raume, der von ver-

schiedenen Lichtquellen pikant beleuchtet ist. Ähnliche Darstellungen von Innenräumen mit verschiedenartiger künstlicher Beleuchtung befinden sich jetzt abgelegen und wenig bekannt in englischem Besitz. Die meisten besaß einst Lord Arundel, der sie nicht sehr lange nach Elsheimers Tode in Italien gesammelt hatte und als besonderen Schatz bewahrte: Das „Reich der Athena" jetzt im Museum zu Cambridge, das „Reich der Juno", „Amor und Psyche" bei Fackellicht, von außerordentlicher Wirkung (gleichfalls in Cambridge) und die „Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis" im Besitz von Lord Elgin in Broom Hall. Letzteres in der Zusammenstimmung der verschiedenartigen Lichtquellen, in der Auflichtung der Schatten, den tiefen kräftigen Farben und ihrem fetten emailartigen Auftrag von ähnlichem Reiz wie das Dresdener Bild mit „Philemon und Baucis".

Elsheimers Zeitgenossen, die im Großbetrieb der Akademien aufgewachsen, den größten Wert auf Aktzeichnen, Studien und Kartons legten, sprechen ihr Erstaunen darüber aus, daß der Künstler seinen Gemälde ganz ohne solche Vorbereitungen male und trotzdem so wahr und natürlich darin erscheine. Daß er mit seiner außerordentlichen Beobachtungsgabe ein ebenso scharfes Gedächtnis verband, beweisen seine Bilder, beweisen vor allem auch seine Zeichnungen, die uns in verhältnismäßig größerer Zahl erhalten sind. Es sind in der Tat zumeist keine Studien, Akte oder Veduten, sondern flüchtige Aufzeichnungen und Entwürfe aus dem Gedächtnis. Die Zeichnungen, deren Mehrzahl wir

einer Sammlung verdanken, die — wie es scheint — Elsheimers Schüler H. Goudt angelegt hat (das sogenannte Skizzenbuch Elsheimers im Staedel-Museum zu Frankfurt), vervollständigen in sehr bedeutsamer Weise das Bild, das wir aus den Gemälden des Künstlers gewinnen. Ebenso unfertig und flüchtig, wie die Bilder durchdacht und aufs sauberste durchgeführt sind, zeigen sie, wie der Künstler die Fülle der Studien, die er in seinem Gedächtnis aufgespeichert hatte, zu Bildern zu verarbeiten suchte. Sie bieten daher für den Beschauer den besonderen Reiz, daß er diese Arbeit des Künstlers verfolgen und gewissermaßen mitmachen kann. In diesen Zeichnungen erkennen wir die Studien und Entwürfe zu einzelnen uns erhaltenen Bildern, die Mehrzahl sind aber — abgesehen von zahlreichen Beobachtungen aus dem täglichen Leben oder der Landschaft um Rom — erste Ideen zu Kompositionen, die nicht zur Ausführung kamen oder nicht mehr erhalten sind und die uns dadurch besonders wertvoll sind. Die Zeichnungen Elsheimers sind in der Regel mit der Feder ausgeführt; nur ausnahmsweise sind sie getuscht und weiß gehöht, meist, wenn sie zu einem Albumblatt bestimmt waren. Die Federzeichnungen sind in der Regel breit, derb und flüchtig hingestrichen und zum Teil stark in Effekt gesetzt, gelegentlich aber auch leicht oder selbst zart aufskizziert. Unsere dem Format der Breviere angepaßten und daher meist stark verkleinerten Nachbildungen von einer Reihe solcher Zeichnungen zeigen die Mannigfaltigkeit und Meisterschaft des Künstlers im Zeich-

Die Jagd nach dem Glück (Kopie?) München

nen, die Sicherheit, mit der er Gesehenes aus dem Gedächtnis niedergeschrieben, seine Kompositionen entworfen und bildmäßig abgerundet hat. Manche Entwürfe erinnern darin auffallend an Rembrandt, während er in landschaftlichen Skizzen gelegentlich mit Claude wetteifert.

Unter den Zeichnungen befinden sich auch kleine durchgeführtere Blätter, die in Tusche ausgeführt und mit Deckfarben gehöht sind, Albumblätter, wie sie im 17. Jahrhundert sehr beliebt waren. Auch hier verfährt der Künstler wieder ganz eigenartig. Während ein Hans Bol, Abraham Boße, Johann König und andere Kleinmaler der Zeit solche Albumblätter und Einsätze in kostbare kleine Schränke sauber in Wasserfarben oder in Öl ausführten, verzichtet Elsheimer hier ganz auf Farbe, so sehr er sie sonst liebt. Er gibt diese Blätter nur in chiaroscuro, führt sie auch nicht sauber aus, sondern tuscht sie leicht und behandelt sie fast skizzenhaft, so daß diese lauschigen, mit Darstellungen der badenden Batseba, der Flucht nach Ägypten u. a. Lieblingsthematen des Künstlers staffierten Waldtäler, die sie fast ausnahmslos darstellen, ebenso duftig und unbestimmt wie seine Gemälde klar und bestimmt erscheinen. Das Kabinett in Berlin, die Sammlungen in London, die Albertina in Wien und die Hamburger Kunsthalle enthalten besonders anziehende Blätter dieser Art. Sie scheinen dem Künstler zugleich als Skizzen zu seinen Gemälden und Radierungen gedient zu haben. Man vergleiche den Tobias mit dem Engel in dem Albumblatt und in der Radierung, wie wir

Die Flucht nach Ägypten Gal. Liechtenstein, Wien

sie hier zusammenstellen. Dasselbe Verhältnis konstatieren wir bei der Flucht nach Ägypten in der Pinakothek und der fast übereinstimmenden kleinen Tuschskizze im Louvre und bei anderen Kompositionen mehr. Der Vergleich der Zeichnung der

Tanzende Mädchen Budapest

Venus mit Amor und der Batsebaskizze zeigt auch, wie Elsheimer gelegentlich eine Studie weiter verarbeitete. Um zu kennzeichnen, wie er seine Kompositionen allmählich fortbildete, stellen wir damit auch die Zeichnung der Batseba im Staedel-Museum zusammen.

Daß sich in den Zeichnungen seiner nackten Frauengestalten deutlich der Einfluß Raphaels geltend macht, ist nicht auffallend; um so eigentümlicher ist es, daß eine Reihe der Zeichnungen im Frankfurter Skizzenbuch das Vorbild der Stiche von Lucas van Leyden erkennen lassen. Doch kopiert sie der Künstler nicht, weder ganz noch Teile daraus, sondern er komponiert sie in seiner Art um. Augenscheinlich interessierten sie ihn durch die geschickte Anordnung der Figuren innerhalb der Landschaft, worin der hundert Jahre vor ihm lebende holländische Meister ihm wesensverwandt war.

Durch die Notiz in einem Rubensschen Briefe wissen wir, daß Elsheimer auch als Radierer be-

Tanzende Mädchen und Amoretten Budapest

sonderen Ruf genoß; der Antwerpener Freund spricht von einem eigenen Verfahren Elsheimers, die Platte weiß zu grundieren, das sich besonders bewährt habe. Bekannt sind nur einige wenige Radierungen, von denen nur ein paar gute Abdrücke erhalten sind. Sie sind leicht aufskizziert, von zarter duftiger Wirkung. Größer und derber behandelt ist der „Stallknecht mit seinem Pferd", offenbar eine frühe Arbeit, während die kleinen Radierungen mit dem „tanzenden Satyr" und dem „Tobias auf der Reise" seiner letzten Zeit angehören.

* * *

Blicken wir zurück auf das Gesamtwerk Elsheimers, über das wir hier nur einen kurzen Überblick geben konnten, so dürfen wir uns nicht verhehlen, daß noch manche Fragen zu lösen bleiben. Nicht nur bei der Betrachtung der ihm zugeschriebenen Bilder die Frage, ob wir es mit einem Original, einer Kopie oder der Arbeit eines Schülers oder Nachahmers zu tun haben; eine Aufgabe, die oft nicht leicht zu lösen ist, da die Zahl solcher Bilder wesentlich größer ist als die von Elsheimers eigenhändigen Gemälden, und da sie dem Meister selbst zum Teil nahe kommen. Ebenso schwierig ist es, Klarheit über die künstlerische Entwicklung Elsheimers zu erlangen, festzustellen, welche Arbeiten der junge Elsheimer noch in seiner Vaterstadt gefertigt haben kann, ob das Altärchen in der Berliner-Galerie wirklich von ihn und noch in Frankfurt gemalt ist, ob der junge Künstler ähnliche Werke wie die „Johannespredigt im Walde" in der Münchener Pinakothek in größerer Zahl gemalt hat, ob die rein figürlichen Darstellungen, welche wir jetzt als Frucht seiner ersten Studien in Italien bezeichnen, ihm mit Recht zugeschrieben werden, und wie sich die in Rom entstandenen Gemälde zeitlich anordnen lassen. Diese und ähnliche Fragen werden die Kunstkritik noch lange beschäftigen. Aber die fraglichen Gemälde, die ihn — soweit sie ihm mit Recht zugeschrieben werden — noch sehr unsicher und ungenügend vorgebildet, bald unter diesen, bald unter jenen Einflüssen zeigen und bei denen das Urteil van Manders, daß er anfangs noch „redelyk slecht"

war, mehr oder weniger berechtigt ist, — alle diese Gemälde interessieren den Kunsthistoriker, um sich über das Bild der Entwicklung des Künstlers klar zu werden: für die Würdigung seiner künstlerischen Bedeutung, für den Genuß an seinen zweifellosen Werken, wie er sie nach diesen noch umstrittenen Jugendbildern bis zu seinem allzu frühen Tode malte, sind sie von geringem Belang. Elsheimer, der vornehme, liebenswürdige und gefällige Mann, steht als Künstler vor uns als Schöpfer von Werken, die trotz ihrer miniaturartigen Kleinheit und der Feinheit in der Durchbildung groß sind in der Anlage, vornehm in der Auffassung, mannigfaltig in den Motiven, sonnig und farbenfroh in der Erscheinung; Werke, deren intime Auffassung eine ernste und doch zugleich erfrischende Wirkung auf den Beschauer ausüben. Elsheimer ist freilich keiner der ganz Großen in der Kunst, aber er ist einer der Bahnbrecher, welche jenen ihre Wege geebnet haben. Während die Riesen einsam auf ihrer Höhe thronen und um sich und hinter sich meist nur Zwerge haben, gehört Elsheimer zu den Glücklichen, an deren Werken jene sich bildeten, die ihnen den Weg bereiteten, auf dem sie zur Höhe gelangten.

Gerade in dem Einfluß, den der Künstler auf seine jüngeren Zeitgenossen in verschiedenen Ländern und nach verschiedenster Richtung ausübte, hat er für die Entwicklung der Kunst eine große und vielseitige Bedeutung erlangt. Das Aufsehen, das Elsheimers Kunst schon in der knappen Lebenszeit, die ihm nur vergönnt war, in Rom er-

Der verlorne Sohn (?) Frankfurt a. M.

regte, läßt es begreiflich erscheinen, daß sie Nachfolge fand. Dadurch, daß der Künstler gerade im Mittelpunkte des künstlerischen Lebens der damaligen Zeit seine Tätigkeit entfaltete, macht sich dieser Einfluß fast auf sämtliche Kunstländer Europas geltend und zwar noch während seines kurzen Lebens. Am auffallendsten ist, daß dieser Einfluß selbst auf die italienischen Maler sich erstreckt, obgleich Elsheimers Auffassung und Ausdrucksweise von der italienischen grundverschieden war. Wie Domenico Feti in seinen kleinen Landschaften mit Darstellungen der Parabeln Christi von Elsheimer abhängig erscheint, so sind auch die Landschaftsbilder eines Torregiani und anderer italienischer Landschafter der Zeit teilweise von ihm beeinflußt. Ein anderer, mit Unrecht wenig beachteter

Narciß Berlin

Zeitgenosse Elsheimers in Rom, der etwa acht Jahre jüngere Venezianer Carlo Saraceni, so verschieden er in seinen großen ganz von Caravaggio beeinflußten Gemälden ist, schließt sich in seinen kleinen Bildern so eng an ihn an, daß seine miniaturartig kleinen Kompositionen, Innenbilder wie Darstellungen im Freien, als frühe, unter italienischem Einfluß entstandene Werke von Elsheimer selbst gelten konnten. Format und Material der Tafeln (Kupfer) wie Beleuchtung und Formen der Landschaft sind in solchen Bildern, wie sie in den Wiener Galerien, in der Akademie zu Venedig, in der Berliner Galerie und sonst meist unter Elsheimers Namen sich finden, den Werken des deutschen Meisters geradezu nachgeahmt.

Auf andere romanische Künstler, die seit Els-

heimers Zeit in Rom eine zweite Heimat fanden, hat dessen Kunst, wenn auch nur mittelbar eingewirkt. Schon auf Nicolas Poußin, der wenige Jahre nach Elsheimers Tode nach Rom kam. Ist schon sein Neuklassizismus Elsheimers Stil verwandt, so hat er auch seine große stilvolle Auffassung der Landschaft für die ihm Caraccis Gemälde das Vorbild wurden, kaum ohne Einfluß von seiten des deutschen Meisters entwickelt. Poußins Neffe Gaspard Dughet, der die landschaftliche Schönheit der Umgebung Roms am treuesten wiedergegeben hat, teilt mit Elsheimer die Begeisterung für die Campagna. Stärker als er hat Claude Gelée, als Lothringer von Geburt dem deutschen Künstler schon nahestehend, dessen Auffassung im stilvollen Aufbau der italienischen Landschaft und in der Wiedergabe ihrer zauberhaften Beleuchtung weitergebildet und zu höchster Vollendung gebracht.

Ganz anders wirkte der Künstler auf die Malerei des Nordens, wo der Boden für seine neue Kunst vorbereitet war. Sein deutscher Landsmann freilich, der Nürnberger Johann König, brachte es kaum über eine mäßige Nachahmung; seine Bilder haben für uns hauptsächlich insoweit Interesse, als sie Kopien nach Kompositionen von Elsheimer sind. Ebenso ist ein anderer Schüler, Paul Juvenel, gleichfalls ein Nürnberger, in seinen seltenen kleinen Interieurs nur ein schwacher Nachfolger seines Meisters. Unter den deutschen Künstlern, die am längsten in Rom unter ihm arbeiteten, wird Thomas von Hagelstein, der 1605 nach

Rom kam, besonders lobend hervorgehoben; seine Bilder sollen denen seines Meisters zum Verwechseln ähnlich gewesen sein. Leider ist bisher kein einziges Werk von ihm nachgewiesen worden. Auch die Hände von verschiedenen anderen deutschen Künstlern der Zeit, deren Namen uns nicht bekannt sind, lassen sich in den mancherlei Nachbildungen nach Elsheimer erkennen.

In Deutschland konnte echte Kunst damals noch keinen Boden finden; um so nachhaltiger und tiefer wirkte der Künstler auf die Kunst der Niederlande, die in raschem Aufblühen war, sowohl in den spanisch-vlämischen Provinzen wie in dem jungen holländischen Freistaat. Von den Vlamen in Rom war es gerade der große Meister, welcher der Begründer einer besonderen vlämischen Malerei werden sollte, war es Rubens, der sich seinem Altersgenossen Elsheimer näherte und mit dem menschenscheuen Eigenbrötler enge Freundschaft schloß. Daß es nicht nur geschah, um von ihm das Geheimnis seiner neuen Grundierung der Kupferplatte zu erfahren, von dem uns Rubens erzählt, beweist der Umstand, daß dieser, als er bereits der gefeiertste Künstler der spanischen Niederlande war, noch Gemälde von Elsheimer frei kopierte oder in seiner Art malte. Die „Flucht nach Ägypten" in Cassel und das ähnliche Bild im Louvre sind Zeugnisse dafür. So grundverschieden seine monumentale Auffassung und Behandlung von der des deutschen Kleinmeisters ist, so erkannte und achtete der hochgebildete Vlame, der ja gleichfalls am Mittelrhein geboren und als Knabe in Köln auf-

gewachsen war, diese eigenartige Kunst im vollen Maße, entnahm daraus aber zugleich für sich das, worin sie seiner Kunst vorbildlich sein konnte: Freiheit der Komposition und eigenartige Verbindung von Landschaft und figürlicher Darstellung.

Auf die dekorative Barockkunst der vlämischen Schule konnte Elsheimer als Epigone der klassischen Renaissancekunst nur bei einem so genialen, allseitig gebildeten Meister wie Rubens von vorbildlichem Einfluß sein: um so gründlicher und vielseitiger wurde seine Einwirkung auf die holländische Malerei. Dies wurde begünstigt und stark gefördert dadurch, daß damals auch im jungen holländischen Freistaate die Künstler Italien noch als das klassische Land, als die Hochschule der Kunst betrachteten und daher zahlreish nach Rom pilgerten. Auf diese holländische Künstlerkolonie in Rom hat Elsheimer den stärksten und dauerhaftesten Eindruck gemacht; ihre jungen Mitglieder kamen fast alle mehr oder weniger stark unter seinen Einfluß. Verschiedene gelten als seine Schüler. So wenig wir im allgemeinen bei dem abgeschlossenen, einsiedlerischen Charakter des Künstlers an eine eigentliche Lehrwerkstätte in Elsheimers Atelier denken können, darf doch wenigstens Hendrick Goudt, durch dessen meisterhafte Stiche Elsheimers Ruf nicht am wenigsten verbreitet worden ist, als eigentlicher Schüler betrachtet werden. Ein unmittelbarer Nachfolger, wenn nicht Schüler, ist auch Moses van Uytenbroeck, dessen frühe kleine Landschaften mit mythologischer oder biblischer Staffage leicht für Werke seines Meisters genommen werden, dessen

Enthauptung Johannes des Täufers
Stich von H. Goudt

zahlreiche Radierungen meist einen starken Einfluß von Elsheimers Kompositionen zeigen. Ganz unter seinem Einfluß bildete sich die Richtung der arkadischen Landschaftsmalerei mit mythologischer Staffage, die später ihren Sitz in dem von Rom stark abhängigen Bischofssitz Utrecht hatte; voran Cornelius Poelenburg und Bartholomäus Breenbergh, deren schwächliche Nachfolger bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Erinnerung an Elsheimers Kunst lebendig erhalten. Künstlerisch wesentlich höher steht eine kleine Schar jüngerer Künstler, meist aus Amsterdam, die sich vornehmlich Elsheimers figürliche Kompositionen und seine intime Art der Erzählung zum Vorbild nahmen: Pieter

Lastman, Claes Moeyaert, Jan und Jacob Pynas und Leonhard Bramer; letzterer besonders angeregt durch die starken Lichteffekte des Meisters. Durch Vermittlung dieser Künstler, namentlich durch seinen Lehrer Lastman haben dann Elsheimers Werke auch auf Rembrandt ihren Einfluß ausgeübt. Elsheimers Kunst der Innenbeleuchtung entwickelt Rembrandt zum ausgebildeten Helldunkel und mit diesem neuen Ausdrucksmittel steigert er dessen intime Auffassung zu seiner ergreifenden Seelenmalerei. So gebührt dem bescheidenen deutschen Künstler auch der Ruhm, auf die Ausbildung der beiden größten Meister der Barockmalerei, auf Rubens und Rembrandt, eine entscheidende Einwirkung ausgeübt zu haben.

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Elsheimer und seine Frau. (Basel) 4
Blick auf die Campagna, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) 5
Arkadisches Idyll, Zeichnung. (Berlin) 6
Der Tod der Niobiden, Zeichnung. (Darmstadt) . . 7
Johannespredigt. (München) 9
Judith; fraglich ob von Elsheimer. (Dresden) . . . 10
Spaziergänger in Rom, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) 12
Das Opfer zu Lystra. (Frankfurt a. M.) 13
Grablegung, Zeichnung. (Darmstadt) 14
Die Taufe des Kämmerers, Zeichnung. (Darmstadt) . 15
Zerstörung Trojas. (München) 16
Paulus auf Malta; alte Kopie? (St. Petersburg) . . 17
Märtyrium des H. Laurentius; alte Kopie. (München) 18
Die H. Familie, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) . . . 20
Satyr und Nymphe. (Berlin) 22
Tod der Procris. (Privatbesitz in England) 23
Venus und Amor, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) . . 24
Bathseba, Tuschzeichnung. (Frankfurt a. M.) . . . 25
Merkur und Argus. (Cassel) 27
Der Bergpfad, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) . . . 28
Bergiges Flußtal, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) . . . 29
Die Flucht nach Ägypten. (Dresden) 30
Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen versenkt. (Dresden) 31
Mord einer Frau (nach Tizian?), Zeichnung. (Frankfurt a. M.) 32
Römische Volksszene, Zeichnung. (Berlin) 33
Begegnung von Moses und Jethro. (Cassel) 34
Der barmherzige Samariter (Leipzig) 35
Die Jagd nach dem Glück. (Basel) 37
David (nach Caravaggio). (Berlin) 39
„Aurora". (Braunschweig) 40
„Aurora", Stich von H. Goudt 41

Seite
Findung Mosis, Zeichnung. (Berlin) 42
Erziehung des Bacchus. (Frankfurt a. M.) 43
Der Schalmei blasende Hirt. (Florenz) 45
Tobias mit dem Engel, Radierung 47
Tobias mit dem Engel, Stich von H. Goudt . . . 48
Tobias mit dem Engel, Tuschzeichnung. (Berlin) . . 49
Die Flucht nach Ägypten, Stich von H. Goudt . . 50
Die Flucht nach Ägypten. (München) 51
Verspottung der Ceres. (Frankfurt a. M) 52
Verspottung der Ceres, Stich von H. Goudt . . . 53
Philemon und Baucis, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) 54
Philemon und Baucis. (Dresden) 55
Nymphen und Satyrn, Radierung 56
Der Satyr beim Bauer, Tuschzeichnung. (Frankfurt a. M.) 57
Der Tempel zu Tivoli. (Prag) 59
Diana und Callisto, Zeichnung. (Frankfurt a. M.) . 61
Der H. Christoph (Berlin) 64
Der H. Christoph bei Mondschein, Stich von Vaillan 65
Schloß in der Campagna, Tuschzeichnung. (Berlin) 69
Die Jagd nach dem Glück. (München) 73
Die Flucht nach Ägypten. (Gal. Liechtenstein, Wien) 75
Tanzende Mädchen, Zeichnung. (Budapest) 76
Tanzende Mädchen und Amoretten, Zeichnung. (Budapest) 77
Der verlorene Sohn, Zeichnung. (?) (Frankfurt a. M.) 80
Narciß, Zeichnung. (Berlin.) 81
Enthauptung Johannes des Täufers, Stich von H. Goudt 85

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 00688 5930